

# El ejemplo italiano en el campo de la vivienda protegida: El Quartiere Tiburtino en Roma

Carmen Díez Medina

La situación italiana en el 56, año con el que se cierra el llamado primer septenio de la Reconstrucción, se diferencia notablemente del clima en el que, en ese mismo año, se convocaron los concursos de viviendas sociales en España. Mientras ésta se encontraba en pleno franquismo, Italia vivía, tras la disolución del régimen fascista, difíciles momentos caracterizados por una afanosa búsqueda de identidad. Hemos escogido la experiencia italiana del Quartiere Tiburtino <sup>1</sup> como aquella que, como ejemplo paralelo al desarrollo de las unidades vecinales de Madrid, mejor evidencia las diferencias y similitudes que registran ambas iniciativas cronológica y temáticamente afines. El Tiburtino, proyecto en el que Mario Ridolfi y Ludovico Quaroni se rodearon -con intención programáticamente renovadora- de un grupo de jovencísimos colaboradores <sup>2</sup>, es, de entre todas las experiencias en el campo de la vivienda protegida de la posguerra italiana, aquella que con más claridad evidencia las consecuencias de una situación cultural durante tantos años retenida y que, tarde o temprano, tenía que explotar en la complejidad de sus propias contradicciones. La búsqueda de un nuevo lenguaje libre de las ambiguas hipotecas de un pasado apenas clausurado, que fuera capaz de entrar en consonancia con las esperanzas puestas en la recién inaugurada democracia y con los valores que habían alentado a la Resistencia, terminó por desembocar en la polémica antivanguardista del neorrealismo, de la cual el controvertido proyecto del Tiburtino se ofrece como ejemplo de excepcional claridad. El sentido de estas líneas es intentar individuar los factores que condujeron al neorrealismo y explicar por qué este fenómeno se vivió en Italia con más intensidad que en ningún otro país europeo.

<sup>1</sup> Mario Ridolfi y Ludovico Quaroni, 1950-54. Situado en el Km. 7 de la vía Tiburtina, Roma. Ocupa una superficie de 8,8 Ha., con 771 viviendas para 4.000 habitantes.

<sup>2</sup> C. Aymonino, C. Chiarini, M. Florentino, W. Frankl, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Luigi, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi y M. Valori. Todos ellos miembros de la APAO.

<sup>3</sup> Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1932. Ver "Rassegna" n° 10, junio de 1982.

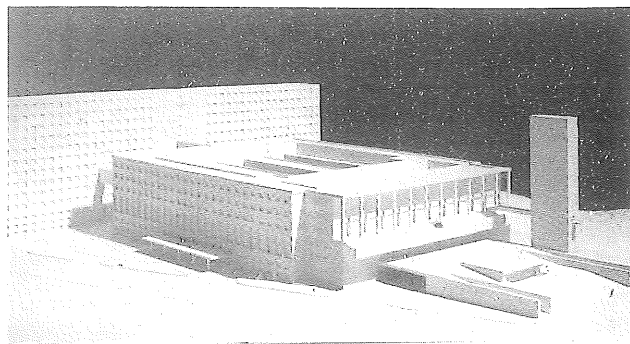
<sup>4</sup> En 1932, casi inmediatamente después de que el grupo toscano de Michelucci resultara vencedor del concurso para la estación de Florencia, un nuevo concurso, el de las Oficinas Postales en Roma, confirmaba la atención que la nueva arquitectura despertaba en el Régimen. Entre 1933 y 1935 se construyeron los edificios de M. Ridolfi y M. Fagiolo (piazza Bologna), el de A. Libera y M. De Renzi (via Marmorata) y el de G. Samonà (via Taranto), aún hoy uno de los testimonios más significativos de arquitectura moderna en Roma.

Con el fin de la segunda guerra mundial, a seis años del término de la guerra civil española, la arquitectura italiana se enfrentaba a un nuevo y difícil periodo de su historia. La mayoría de los arquitectos que participaron activamente en la Reconstrucción, entre ellos Ridolfi y Libera, llevaban a sus espaldas la experiencia de los años de dictadura. Desde *la Marcia su Roma* el 28 de octubre de 1922, fecha que señala la subida al poder del movimiento fascista, hasta la liberación de la ciudad el 4 de junio de 1944 habían transcurrido veintidós largos años marcados por el régimen dictatorial de Mussolini. Recordemos brevemente cómo éste había desarrollado una política ambigua en el campo de la arquitectura, sin identificarse definitivamente con ninguna tendencia pero sin mostrar tampoco reparos en servirse de la más conveniente en cada ocasión. Así, en el año 1932, por ejemplo, el matrimonio entre fascismo y arquitectura racional casi estuvo a punto de consumarse. En la renovación del lenguaje arquitectónico parecía encontrar el Régimen una posible vía de expresión del propio "espíritu revolucionario". La *Mostra per il*



M. Ridolfi. Concurso para el Palazzo del Littorio, 1ª fase, 1934.  
Foto de la maqueta.

M. Ridolfi. Concurso para el Palazzo del Littorio, 2ª fase, 1937.  
Foto de la maqueta.



<sup>5</sup> La composición del jurado subraya la politización de este concurso: junto al gobernador de Roma y a tres académicos (Piacentini, Bazzani y Brasini), se incluía también a G. Marinelli y a A. Starace, respectivamente secretario administrativo y general del Partido Fascista.

<sup>6</sup> Inútilmente subrayó Giuseppe Pagano desde las páginas de "Casabella" la ambigüedad de fondo del bando y la imposibilidad real de construir en aquel área un edificio importante... Ver "Casabella" n° 82, octubre de 1934.

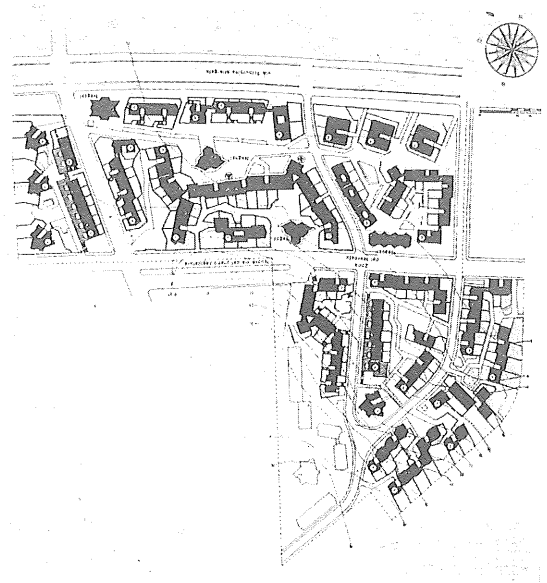
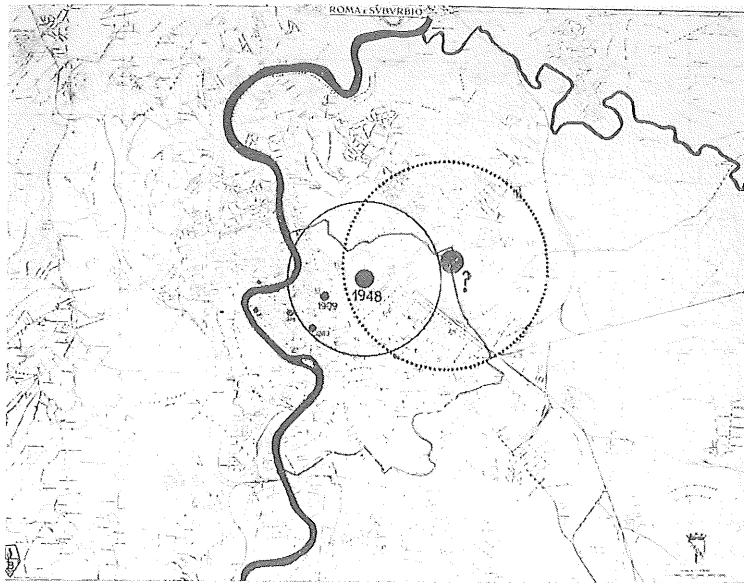
<sup>7</sup> Ver "Casabella" n° 122, febrero 1938.

<sup>8</sup> Exposición universal celebrada en Roma con motivo de vigésimo aniversario del Régimen. Ver R. Mariani, E42. Un progetto per l' "Ordine Nuovo", Ed. Comunità, Milano, 1987, pág. 121-143.

<sup>9</sup> Nos estamos refiriendo a los concursos por ser ellos precisamente los que mejor dejan constancia de la manipulación sin escrúpulos sufrida por la arquitectura al servicio de una ideología, obligando a arquitectos de las más distintas tendencias a pasar por determinadas prerrogativas. Dejamos al margen los muchos proyectos que arquitectos como Luigi Moretti o Enrico Del Debbio, abiertamente adscritos al Régimen realizaron para la Opera Nazionale Balilla, de cuya oficina edilicia ambos fueron directores.

*Decennale della Rivoluzione*<sup>3</sup> o el *Concorso per gli Uffici Postali*<sup>4</sup>, estratégicas maniobras de propaganda política, demuestran cómo en aquel momento la renovación formal entraba en singular sintonía con la "política cultural" del Régimen. Sin embargo, esta circunstancia no tardaría en cambiar: otro de los llamados "grandes concursos", esta vez el convocado dos años más tarde para el *Palazzo del Littorio*<sup>5</sup>, testimonia con particular elocuencia la brusca inflexión hacia un lenguaje académico y monumental que la arquitectura italiana se vio obligada a sufrir en poco tiempo. Tanto la pretenciosidad del tema –un edificio que debía representar adecuadamente los valores del Régimen– como la localización del área elegida –un eje monumental que, atravesando los Foros, uniera *piazza Venezia* con el *Colosseo*– dejan testimonio inequívoco del clima que, desde la política, se imponía al desarrollo de la arquitectura<sup>6</sup>. A su vez, los tres años transcurridos entre las dos fases en las que se desarrolló el concurso bastan para percibir en los catorce proyectos seleccionados (entre ellos una vez más Ridolfi y Libera) un nuevo recrudecimiento de la política fascista. Las nuevas bases requerían explícitamente la exaltación de ciertos valores formales como la simetría, el ritmo o la masividad, prescribiendo el favorecimiento de la visión axial del edificio así como la construcción de una gran torre Littoria... En definitiva, la exigencia de una monumentalidad celebrativa de la retórica de la "romanidad" obligaba a los participantes a adecuarse, sin dejar lugar a posibles equívocos, a las directrices marcadas por el bando, como denota el cambio radical que se aprecia en todos los proyectos presentados a la segunda fase<sup>7</sup>. Los posteriores concursos convocados con ocasión de la E42<sup>8</sup> son, a su vez, una prueba más de la voluntad del Fascismo de encontrar entre los arquitectos italianos adhesión y consenso para aquella "monumentalidad clásica" que el Régimen había ya claramente identificado como lenguaje capaz de representar mejor las propias aspiraciones políticas<sup>9</sup>. El final de la guerra significaba por tanto para los arquitectos que, como Ridolfi, habían vivido esa adhesión obligada al bando, la posibilidad de expresar unos ideales durante más de veinte años constreñidos a replegarse sobre sí mismos. La excesiva reacción de Ridolfi y Quaroni en el Tiburtino a las ampulosas escenografías utilizadas en los años precedentes era, desde este punto de vista, predecible.

El dar respuesta a la "nueva realidad" italiana no era sin duda tarea fácil y menos teniendo en cuenta la compleja base sobre la que se apoyaba la tradición disciplinar. Formación de grupos y asociaciones, valientes iniciativas editoriales –como la valiosísima labor crítica, desde »Domus« primero y desde »Casabella Continuità« después, de Ernesto Nathan Rogers o el compromiso político de Zevi en »Metron«, polémico incansable e indiscutible agitador cultural– evidencian una inquieta actividad ideológico-moral que renacía después de una situación cultural tanto tiempo retenida. De esa retención son buena prueba las dos obras que inauguran la posguerra italiana, el Monumento *alle Fosse Ardeatine* en Roma<sup>10</sup> y el Monumento *ai Caduti nei campi di concentramento in Germania* en Milán<sup>11</sup>, ambos conmovidos homenajes a unos ideales largamente reprimidos, hecho al que Manfredo Tafuri concede especial significación<sup>12</sup>. Pero el interés de ambos proyectos no radica solamente en ser viva expresión testimonial de un doloroso



Con este interrogante planteaba L. Quaroni en una conferencia en Roma el problema del crecimiento de la ciudad.

M. Ridolfi y L. Quaroni, Quartiere Tiburtino, Roma, 1950-54. Planta del conjunto.

<sup>10</sup> Fiorentino, M./Perugini, G./Aprile, N./Calcaprina, C./Cardelli, A., 1944-51. Largo Martiri delle Fosse Ardeatine, Roma. La cancela de ingreso es de Mirko Basaldella y la escultura de Francesco Coccia. Ver A. Belluzzi/C. Conforti, *Architettura italiana 1944-84*. Ed. Laterza, Roma-Bari, 1985, pag. 91-94.

<sup>11</sup> BBPR (Belgiojoso, L./Peressutti, E./Rogers, E. N.), 1946, Milano, Cimiterio Monumentale.

<sup>12</sup> Tafuri, M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pag. 7.

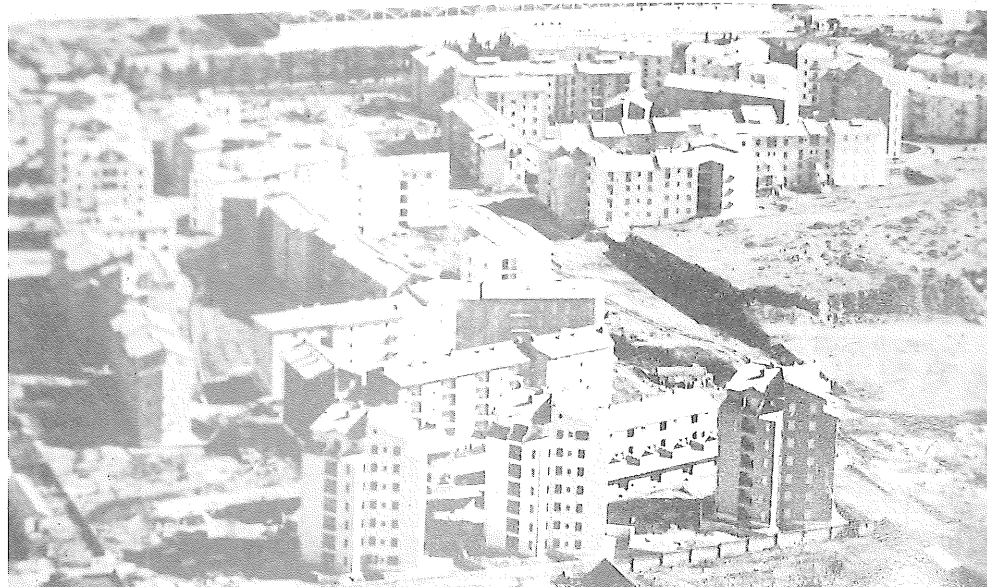
<sup>13</sup> De la curiosidad cultural de la "Domus" de Rogers, de la que fue director de 1946 al 47, con Marco Zanuso como redactor jefe, dejan constancia los artículos de Lionello Venturi, Dino Risi, Malipiero, Dorfles, Ballo, Ragghianti, Elio Vittorini, Starobinski, Roberto Rebora o Sergio Solmi.

<sup>14</sup> La declaración programática de la APAO aparece publicada en "Metron" n° 2, Roma, 1946, pag. 75-76.

<sup>15</sup> Foschini nombra a A. Libera director de la oficina técnica del INA-Casa y encarga a M. Ridolfi, M. De Renzi y C. Ligini la elaboración de proyectos-tipo sobre la base de esquemas predefinidos.

pasado, cuyo recuerdo condicionaba el desarrollo de las nuevas experiencias. Ambos monumentos anuncian -y de ahí la conexión con nuestro tema- el significativo desdoblamiento *focalizado* en dos ciudades, Roma y Milán (paralelo a la bipolarización española Madrid-Barcelona), que iba a caracterizar las experiencias artísticas y las disciplinas proyectuales de los años de la Reconstrucción: materia frente a geometría, organicismo frente a racionalidad, vehemencia expresiva frente a lirismo evocador. La dramática escenografía de Le Fosse Ardeatine, esa masa impenetrable de piedra, suspendida sobrecogedoramente sobre el oscuro espacio semienterrado que alberga las lápidas, se alza como romano contrapunto frente al lírico homenaje del frágil monumento milanés, ingravida retícula metálica que contiene en su interior una urna con tierra de los campos alemanes. Del mismo modo, en Roma y Milán se perfilaban dos figuras también contrapuntísticas: la del joven Zevi, catalizador de comprometidas iniciativas en Roma y la de E. N. Rogers en Milán, que a su vez se esforzaba, no libre de sarcasmo hacia la fervorosa militancia de la arquitectura romana, por ligar la actualidad a la historia y la arquitectura a los temas más complejos de la cultura en todos los campos <sup>13</sup>. En definitiva, la opción "orgánica" romana, apasionada defensora de una renovación total de la arquitectura, en la búsqueda de una adecuada fruición del espacio, se oponía al "racionalismo" milanés, preocupado a su vez por recoger la herencia cultural de antes de la guerra. Ambas posturas venían amparadas por sendas asociaciones, la *Associazione per l'architettura organica* (APAO) <sup>14</sup> y el *Movimento studi di architettura* (Msa), que cumplían además una importante función social: la de estandartes de identificación ideológica en un momento en el que presentar una actitud comprometida se había convertido en imperativo. La necesidad de tomar partido, de dejarse ver con etiquetas políticas y culturales, explica la obstinación con la que se defendieron algunas posiciones, lo que, en lugar de ayudar a clarificar posiciones, más bien contribuía a confundir más las ideas.

Centrémonos en el ambiente romano en el que se gestó el proyecto del Tiburtino. La estrategia político-económica de Luigi Einaudi había logrado alejar el peligro de la inflación y reducir el déficit estatal, pero aún quedaban grandes problemas por resolver. Entre ellos el de la deuda exterior, el desequilibrio existente entre las regiones septentrionales y las meridionales, y un preocupante aumento del índice del desempleo. La edificación es llamada a resolver el problema: en 1949 se aprobó el Plan Fanfani, con Arnaldo Foschini como presidente, dentro del cual se creó la gestión INA-Casa bajo el título: *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori* <sup>15</sup>. Un programa orgánico para la construcción de casas a bajo costo y para fomentar la creación de empleo en el ámbito de la construcción, entendiendo ésta

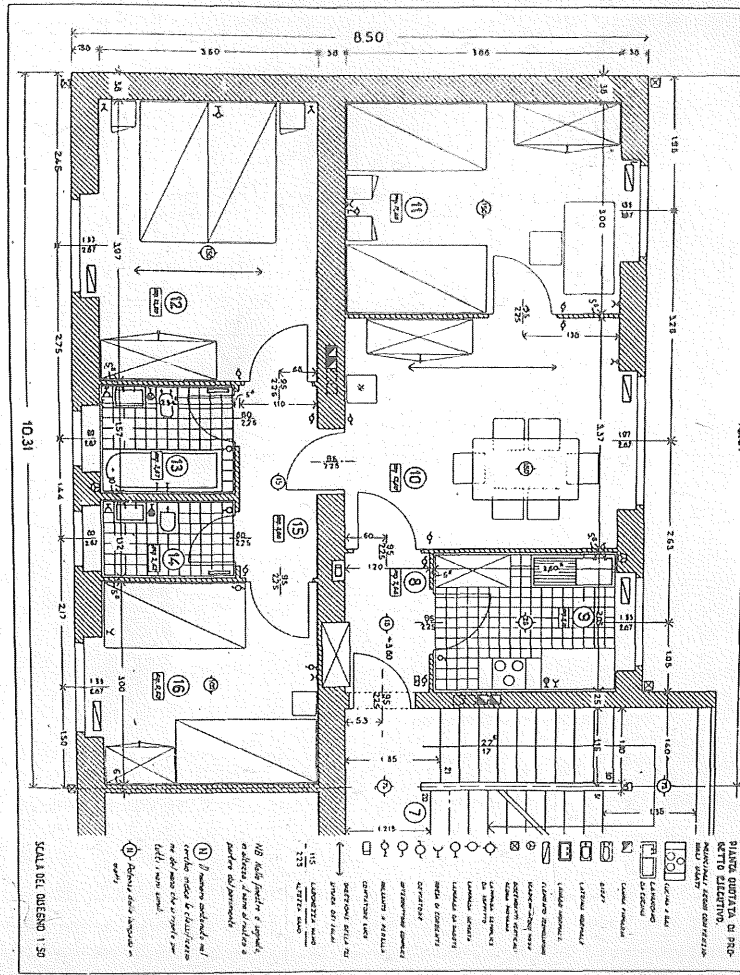


M. Ridolfi y L. Quaroni, Quartiere Tiburtino, Roma, 1950-54. Vista aérea del proyecto en construcción.

M. Ridolfi y L. Quaroni, Quartiere Tiburtino, Roma, 1950-54. Detalle de una de las torres de Ridolfi.

# NORME PER IL DISEGNO DI UNA PIANTA QUOTATA 3c A

MANUALE DELL'ARCHITETTO A CURA DEL CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE - PUBBLICATO DALL'UFFICIO INFORMATORE STATI UNITI



M. Ridolfi, M. Fiorentino, B. Zevi, C. Calcaprina, A. Cardelli.  
Página de il manuale dell'architetto, Roma, 1946.

<sup>16</sup> Aunque curiosamente sus propios proyectos, como la sede de la Banca d'Italia en Nápoles (1949-55) o la Chiesa dell'Immacolata en Roma (1955), permanecían ligados a fórmulas académicas.

<sup>17</sup> Ridolfi, M., *Il Manuale dell'architetto*, en "Metron" n° 8, Roma, 1946, pag. 35 y ss. Junto con Ridolfi la redacción del Manual se debe a C. Calcaprina, A. Cardelli y M. Fiorentino. Ya en 1940 Ridolfi había publicado, en la misma línea de investigación, *Contributo allo studio sulla normalizzazione degli elementi di fabbrica* y en 1942 *Problemi dell'unificazione*.

<sup>18</sup> Diotallevi, I., Marescotti, F., *Il problema sociale costitutivo ed economico dell'abitazione*, Milán, 1948. El volumen de los dos milaneses, a diferencia del Manual, tuvo mala acogida, por lo que acabó por convertirse en rareza bibliográfica.

como parte importante del proceso general de recuperación económica. Los objetivos del plan eran muy claros: bloquear el alarmante aumento del porcentaje de desocupación, utilizar el sector de la construcción en función subordinada a los sectores productivos manteniéndolo a nivel preindustrial en función del desarrollo de la pequeña empresa y convertir la intervención pública en soporte de la privada. La labor de Foschini como presidente del INA-Casa fue determinante. Su gestión del ente privilegiaba (¡con la misma vehemencia con la que en los últimos veinte años se habían privilegiado la grandilocuencia y la monumentalidad!) la recuperación de las raíces populares reivindicadas por la poética neorrealista <sup>16</sup>: la celebración del artesanado, del localismo, de la manualidad, así como la insistencia de la organicidad de los asentamientos constituyen los ingredientes fundamentales de las experiencias del primer septenio del INA-Casa.

Con este discurso sintoniza perfectamente la labor que Ridolfi había desarrollado en la publicación del *Manuale dell'architetto* <sup>17</sup>, un comprometido intento de dar respuesta a los problemas concretos de la reconstrucción. Al de la vivienda, por ejemplo, que, prioritario e inmediato desde el punto de vista social, sólo se podía resolver -según la ideología del INA-Casa y de la APAO- retornando a la "realidad", renovando los instrumentos del "mestiere", tanto desde el punto de vista lingüístico como sintáctico. La paralela publicación en Milán del volumen de Diotallevi y Marescotti, *Problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione* <sup>18</sup> constituye un ejemplo más de la divergencia de ideologías que enfrentaba a las dos principales ciudades italianas. Con su análisis sociológico y tipo-





M. Ridolfi y L. Quaroni, Quartiere Tiburtino, Roma, 1950-54. Los adosados de Ridolfi, foto de la época.

lógico en la línea de la gran tradición de la arquitectura y de la urbanística "radicales" del periodo de entreguerras se oponía el manual milanés al culto al detalle constructivo, a la investigación de los elementos mínimos, al interés por recuperar un oficio, objetivos que con tanta convicción defendía el romano <sup>19</sup>. Las innovaciones productivas implícitas en la manualística de Marescotti no podían servir a los objetivos del Plan Fanfani. Más bien la exaltación de una tecnología pobre y ligada a las tradiciones regionales, tal y como se configuraba en las tablas del Manual de Ridolfi y en las aspiraciones del neorrealismo, entraba en singular consonancia con ellos. Ya en el proyecto presentado por el grupo de Ridolfi y Quaroni al concurso de la *Stazione Termini* habían invocado ambos arquitectos el lenguaje de la materia y de la realidad popular para anular un pasado construido sobre adhesiones intelectualizantes u oportunistas a experiencias constructivistas, internacionalistas o neoclásicas. Pero sería un año más tarde, en el proyecto de las viviendas del *Quartiere Italia* en Terni <sup>20</sup>, cuando Ridolfi, mediante las soluciones formales empleadas (la libre composición de los huecos de fachada, los relieves en el muro que enmarcan las ventanas, el arquitrave apuntado que realza el portal, los protuberantes balcones que se despegan de la fachada para participar de la vida colectiva, las cubiertas de teja a dos aguas, los enrejados de fundición o las celosías de ladrillo), anticipa verdaderamente el carácter "popular" que, fruto de un atento estudio de las tradiciones locales, iba poco más tarde a desarrollar en el Tiburtino.

<sup>19</sup> "Io ho lavorato anche per la SOPREFIN, nella prefabbricazione... È molto triste (...) Poi è tutta roba uguale, io non capisco, non c'è rapporto personale, la casa dovrebbe essere fatta come un abito su misura: già che non si fanno più gli abiti su misura..." Entrevista con Mario Ridolfi en "Controspazio" Año VI, n° 1, septiembre-1974. pag. 100.

<sup>20</sup> Con W. Franki, Umbria (1948-49).

Este rechazo de cualquier tipo de "orden" formal, de cualquier esquematismo compositivo, constituía un deliberado ataque, no sólo a la racionalista opción milanese, (a soluciones como la del Quartiere QT8 de Bottoni), sino a las referencias en las que éstas



M. Ridolfi y L. Quaroni, Quartiere Tiburtino, Roma, 1950-54. Los adosados de Ridolfi, 1994.

se apoyaba: al terrorismo geométrico de las vanguardias y al funcionalismo postbélico de los años 20. En este ataque resonaba la voz de Zevi, que condenaba la arquitectura “despersonalizada” de Le Corbusier <sup>21</sup>, alzándose en defensa de una incondicional adhesión a los modos de un organicismo total, dispuesta a verificarse sobre el plano de la adaptación a la dimensión del hombre y de sus exigencias culturales y psicológicas <sup>22</sup>. Fue precisamente el interés por considerar este factor “psicológico”, el afán por crear un ambiente de bienestar social, el que alentó a la arquitectura más vivaz de los años 50 en Italia. Corrientes existencialistas provenientes de Francia habían germinado algunos años antes dando como fruto el desarrollo de una consciente cinematografía neorrealista: desde *Ladri di biciclette* de De Sica a *Il Tetto* de Rossi, pasando por *Ossessione* o *Rocco e i suoi fratelli* de Visconti -ésta última ambientada en el Quartiere di Viale Argonne de Albini en Milán- todas ellas persiguen la comunicación con las clases sociales de repente protagonistas que, tras un largo pasado como perdedoras, inundaban las ciudades.

<sup>21</sup> Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi Editore, 1950, pag. 150.

<sup>22</sup> No hay que olvidar que Zevi, recién venido de Harvard en el 43 con sólo veinticinco años, fue el promotor de iniciativas tan importantes como la fundación de la revista “Metron” y de la APAO. La publicación en 1945 de su libro *Verso un'architettura organica* adquirió un verdadero valor de manifiesto.

<sup>23</sup> Así se expresaba “L'Avvenire d'Italia” el 15 de junio de 1943 a propósito del estreno de *Ossessione* de Visconti.

De esta búsqueda desesperada de la “verdad” (por la crítica denominada “vulgar ambición de verdad” <sup>23</sup>) nació el proyecto del Tiburtino, manifiesto por antonomasia del neorrealismo arquitectónico y de la política del INA-Casa. En un ambiente en el que aún latía el recuerdo de ese triste episodio que fue el de las llamadas *borgate ufficiali*, consecuencia de los *sventramenti* que destriparon literalmente el centro de la ciudad, el Tiburtino pretende recuperar, mediante la profusión de tradicionales chimeneas, canchales, tejadillos, celosías de ventilación, patios y escaleras, los modelos de “pureza” popular y campesina que debían resultar familiares y responder a las necesidades “psicológicas” de sus futuros habitantes, emigrantes del Lazio y de otras regiones de Italia central. Ridolfi había escogido identificar sartrianamente el destino de su técnica y de su lenguaje con aquél de las clases obreras que, de improviso, habían adquirido el pro-

## Roma, città aperta



R. Rossellini, Roma, città aperta, 1945.

tagonismo. Para Tafuri, los arquitectos italianos sometían con lógica maniquea a su pasado, sin importarles mucho que la exploración de aquellas tradiciones escondiera una necesidad masoquista de identificarse con los perdedores <sup>24</sup>. En las experiencias madrileñas no se lee este rencor de fondo, esta reivindicación existencialista de establecer un diálogo con las clases trabajadoras a través del lenguaje de la arquitectura. Bien es verdad que se trataba de otra situación política, de otro pasado, de otra ideología. Los valores de la tradición en la España de entonces tenían un sentido muy distinto al que se les estaba concediendo en Italia. Ser "moderno" significaba un avance, no un retroceso. En este sentido las unidades de De la Sota y Oíza en Fuencarral, por ejemplo, quedaban muy lejos de la deformación de aquel material lingüístico redentor que realizaba el Tiburtino. Ni siquiera en los pueblos de colonización como Esquivel, Vegaviana, Entreríos o Villalba de Calatrava, en los que el léxico popular se emplea con menos reparos, se llegó a la exacerbación de este barrio romano que, por otro lado, estaba condenado a convertirse en aislada decoración escénica al ser absorbido por el crecimiento de la gran ciudad <sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Tafuri, M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pag. 16.

<sup>25</sup> El título que Quaroni da al artículo de "Cassabella", en el que explica su participación en la experiencia del Tiburtino, "Il paese dei Barocchi", evidencia, con el juego de palabras ("il paese dei Balocchi", pertenecía al mundo imaginario de las aventuras de Pinocchio), la consciencia de que esta experiencia estaba condenada a ser un episodio aislado dentro de la historia de la arquitectura. Ver "Cassabella", n° 215, abril-mayo 1957.

<sup>26</sup> Marmore (Terni), 1966-67.

Mario Ridolfi, el arquitecto italiano que con mayor empeño y pasión se dedicó a los problemas de la edificación popular y al intento de aportarle calidad arquitectónica, bautizó su casa en Marmore con sutil ironía "Lina Casa" <sup>26</sup>. Parecía querer expresar con este nombre simbólico y con su voluntario exilio del mundo y de la ciudad la fidelidad hacia el propio trabajo y, al mismo tiempo, la desconfianza en las posibilidades de que el debate cultural sobre la arquitectura pudiera, en los términos en los que entonces se estaba desenvolviendo, resolver los grandes problemas que se le planteaban. Ridolfi era consicentes del fracaso de esta búsqueda de identidad que había terminado en simulación escenográfica: la imagen de la familia de campesinos se confronta a la rarefacta paz alcanzada por la "gran familia" socialdemócrata, modelo provisorio y experimental para una cultura llena de incertezas.